

La représentation d'une déesse: imaginaire et rhétorique

(Apulée, «Métamorphoses» 11, 3,4)

Le texte d'Apulée, *Métamorphoses* XI, 3, 4, que nous voulons étudier ici, nous a dès longtemps passionné. On sait qu'il offre des difficultés de traduction considérables. Bien plus, il nous a paru un texte *limite*. Il pose le problème de la possibilité de sa traduction. C'est pourquoi notre étude prend la forme, qui peut sembler pédante, d'une explication du texte. Mais ce problème de la traduction n'est pas lié, à notre avis, à un style, au sens où l'on pourrait reconnaître là le style de l'écrivain Apulée, dont les caractéristiques sont admises et reconnues depuis longtemps; les épithètes abondent: baroque, précieux, sophistiqué, etc. Ce ne sont pas les «qualités» d'un style qui nous intéressent ici; qualités qui seraient difficilement transposables en une *autre langue*.

La difficulté de traduction (et de compréhension) de ce passage des *Métamorphoses* tient, selon nous, à la difficulté du problème d'*expression* qui se pose à Apulée et auquel il répond par une *certaine technique*. C'est pourquoi il nous intéresse tout particulièrement. Ce que nous voulons étudier ici, ce sont les rapports de l'*imaginaire* et de la *rhétorique*. Le problème qui se pose à Apulée est celui de la représentation de la déesse Isis. Déjà la représentation du corps pose des problèmes techniques à l'écrivain ou au poète. Ces problèmes se doublent ici de ceux que pose la représentation de l'*absolu*. Nous espérons que l'étude que nous allons faire mettra en valeur la problématique et les solutions choisies par Apulée.

Il s'agit de l'apparition d'Isis. Le héros, si l'on peut dire, du roman, Lucius, supplie Isis au début du livre XI de rendre «Lucius à Lucius». Lucius s'endort; et Isis lui apparaît. Il s'agit donc d'un *onar*, c'est-à-dire d'une apparition pendant le sommeil, par opposition à l'*hypar*, ou apparition pendant la veille. Et notre texte est la description consciente de cet *onar*. Juste avant, Apulée nous dit que ce fut une merveilleuse apparition (*mirandam speciem*), et qu'il va tenter de la rendre (*referre conitar*): «*si tamen mihi disserendi tribuerit facultatem paupertas oris humani uel ipsum numen eius dapsilem copiam elocutilis facundiae subministrauerit*». «Si toutefois la pauvreté du langage humain m'en accorde le moyen ou si la divinité elle-même fournit à mes discours l'abondance oratoire et la facilité» (trad. Valette) ¹.

On reconnaît là une précaution oratoire. Mais est-ce bien seulement cela? Le thème de l'insuffisance du langage humain pour décrire les dieux est un thème d'école. Le rhéteur Apulée va le traiter avec toute sa technique déployée. Remarquons les deux mots: *copia* et *facundia*. L'abondance va-t-elle pallier l'insuffisance? L'aisance, la facilité dans l'élocution, la maîtrise des techniques, le savoir-faire vont-ils parvenir à combler le fossé de l'humain au divin? Tel est le problème que nous allons nous poser au fur et à mesure de la traduction.

«*Iam primum crines uberrimi prolixique et sensim intorti per diuina colla passiuè dispersi molliter defluebant*». *Iam primum*: l'expression nous indique que nous allons avoir une description systématique; en fait elle se veut complète et organisée: depuis le sommet de la tête jusqu'à l'ourlet de la robe (*a capite ad calcem*).

Tout d'abord, regardons un peu le jeu des coordonnants; que lie *prolixi* à *uberrimi*. Dans *uber*, nous avons la racine de l'abondance, de la fécondité, de la luxuriance; et l'adjectif est au superlatif. Par définition, oserions-nous dire, dans ce texte, tous les superlatifs doivent être *absolus* puisqu'il s'agit d'un dieu. *Prolixus* indique un large épanchement, mais par sa racine (*pro-liqueo*) prépare l'image

1 Paris, Belles Lettres 1965, 3^e tirage.

de la fin (*defluebant*). *Et sensim intorti per diuina colla passiuè dispersi molliter defluebant*: On attendrait un coordonnant entre *intorti* et *dispersi*. Mais l'absence de coordonnant rend compte, par *mimesis*, du mol écoulement de la chevelure, renforçant l'idée exprimée dans les adverbes: *sensim*, *passiuè*, *molliter*. Cette absence de coordonnant nous oblige aussi à comprendre que *per diuina colla* explique aussi bien *intorti* que *dispersi*. Les remarques que nous avons faites sur *uberrimi* et *prolixi* renvoient à la *copia*; les autres à la *facundia*. Venons-en au verbe final: *defluebant*. *Defluo* signifie couler, s'écouler. Valette traduit par «flotter».

Il vaut mieux conserver l'image. Tout rêveur de chevelure, comme dirait Bachelard, connaît l'image de l'écoulement, l'association de la chevelure et du fleuve, complexe ophélien comme dit encore Bachelard, dans *L'eau et les rêves*². Bien sûr l'image est déjà usée au temps d'Apulée. Et le tort d'Apulée, c'est de ne pas se montrer poète ici, c'est de ne pas exploiter cette image, de ne pas la fonder par la suite, alors que dans un autre passage (en II, 8, 9, dans un enkômion, c'est-à-dire dans un éloge à première vue conventionnel de la chevelure), il se montrait bon rêveur. Apulée employait d'ailleurs en II, 9 un verbe qui aurait dû rendre le traducteur plus perspicace: *permanat*, qu'il traduisait alors par *ruisseler*. Nous disions que le tort d'Apulée est de ne pas se montrer poète (alors qu'il sait l'être ailleurs), embarrassé qu'il est, pour se tirer d'un problème technique, avec des moyens de rhéteur, comme nous le verrons. On peut s'en douter déjà à lire l'expression *per diuina colla*. Ce n'est pas en disant d'un cou de déesse qu'il est divin que l'on avancera les choses, c'est-à-dire qu'on restituera la divinité du cou.

Corona multiformis uariis floribus sublimem destrinxerat uerticem, cuius media quidem super frontem plana rutunditas in modum speculi uel immo argumentum lunae candidum lumen emicabat, dextra laeuaque sulcis insurgentium uiperarum cohibita, spicis etiam Cerialibus desuper porrectis (conspicua). Corona multiformis uariis flori-

² Sur Apulée et la chevelure, cf. A. Michel, *La parole et la beauté* (Paris 1982) p. 126.

bus: «Une couronne irrégulièrement tressée de fleurs variées», traduit Valette. Mais c'est mal rendre la distinction *multiformis* et *uariis*. *Multiformis* s'intéresse à la forme; *uariis* n'en est pas une simple redondance. La *uarietas* désigne la *couleur* (grec: *poikilon*). Nous le savons par un passage du *De finibus* de Cicéron qui discute ce concept adopté par les épicuriens pour définir la *uoluptas*. *De finibus*, II, 3: *uarietas enim latinum uerbum est, idque proprie quidem in disparibus coloribus dicitur*. «Le mot *uarietas* appartient à la langue latine et il s'emploie au propre quand on parle de couleurs différentes». Dans la tentative que représente ce texte pour épuiser phénoménologiquement si l'on peut dire, grâce à l'abondance et à la diversité, la richesse surhumaine de l'apparition, il est très important de distinguer la forme de la couleur: Certes, *multiformis* s'accorde avec *corona*; mais il y a ici un échange, un transfert bien évident³, rendu sensible par le chiasme. Donc nous traduirons: «une couronne faite de fleurs aux formes et aux couleurs multiples».

Sublimem destrinxerat uerticem: *destringo* signifie raser, d'où effleurer.

sublimem uerticem signifie bien sûr «le haut de sa tête»; mais nous ne jurerions pas que, dans ce contexte, dans un effet très rhétorique, l'adjectif *sublimis* ne soit pas ici ambigu et ne désigne en même temps le caractère «sublime» de cette tête de déesse. Donc: «effleurait le haut de sa tête».

cuius media quidem super frontem: «au milieu de laquelle, au-dessus du front» *plana rutunditas*: «un disque plat»

in modum speculi: «en forme de miroir»

uel immo argumentum lunae: *argumentum* n'est pas facile à traduire: il s'agit, pensons-nous, de l'emploi abstrait, philosophique de *argumentum*, peut-être «symbole»? —symbole de la lune: «ou plutôt représentant la lune».

candidum lumen emicabat: la traduction de Valette, «jetait une blanche lueur» pose quelques difficultés grammaticales. *Emicare* est un verbe intransitif. Il signifie s'élaner, jaillir; il est employé très tôt métaphoriquement

3 C'est l'hypallage classique, une tournure «poétique» de plus.

pour désigner la luminosité: *pro elucere, splendere*. Nous pencherions ici pour un emploi adverbial de l'accusatif: *candidum lumen*. «brillait d'une lumière éclatante». Nous reviendrons tout à l'heure sur la traduction de *candidum*. Signalons ici le rapport étymologique entre *luna* et *lumen*, substantifs issus tous deux de la même racine: *«leuk» qui désigne la lumière. Nous laisserons de côté le témoignage qui peut intéresser les historiens de la religion, c'est-à-dire la représentation d'Isis, confirmée par ses représentations plastiques; et d'autre part, l'assimilation Isis, Lune, Cérés est bien connue du syncrétisme religieux de cette époque. Ce texte d'Apulée est assez souvent cité à des fins archéologiques ou historiques; ce qui nous intéresse ici, c'est le problème de la représentation de la déesse, avec une technique qui est celle de l'écrivain.

Reprenons le texte un peu plus loin. Jusqu'à présent, ce que nous avons été amené à faire comme remarques semble simplement indiquer que ce texte relève d'une certaine préciosité. La suite est plus intéressante. *Tunica multicolor, bysso tenui pertexta, nunc albo candore lucida, nunc croceo flore lutea, nunc roseo rubore flammida et, quae longe longeque etiam meum confutabat optutum, palla nigerrima splendescens atro nitore, quae circumcirca remeans et sub dexterum latus ad umerum laeuum recurrens umbonis uicem deiecta parte lacinae multiplici contabulatione dependula ad ultimas oras nodulis fimbriarum decoriter confluebat.*

La phrase, qui ne pose aucun problème de syntaxe, est très longue. *Tunica multicolor*: «sa tunique multicolore» *bysso tenui pertexta*: «tissée de lin très fin»... Maintenant va s'ouvrir une série de couleurs, dont la diversité, expliquant le *multicolor*, est annoncée par les *nunc ... nunc... nunc*. Nous allons avoir un éventail de couleurs, grâce à cette anaphore qui suggère l'abondance. Mais nous allons considérer maintenant le travail rhétorique d'Apulée sur les couleurs, qui est assez surprenant. Chacun sait que «les couleurs de l'Antiquité ne sont pas les mêmes que les nôtres». Nous exprimons à dessein naïvement cette idée ⁴. Lais-

4 Cf. sur la question générale de la couleur, G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction* (Paris 1963) notamment p. 75 ss.

sons de côté, ici, les immenses problèmes de la couleur: la reconnaissance des limites de ce qu'on a appelé les universaux de la perception; le fait que la couleur est un phénomène linguistique, appartient au système, aux valeurs de la langue, mais est aussi un phénomène socio-culturel⁵. Bien évidemment, ces problèmes, dans leur généralité, intéressent au premier chef le traducteur. Il s'agit d'abord de comprendre, pour lui, l'organisation, disons, le système des couleurs à l'intérieur du système général d'une langue.

En latin *albus* (blanc mat) s'oppose à *ater* (noir mat), dans l'ordre du terne; mais aussi à *candidus* qui s'oppose à *niger* (blanc brillant et noir brillant), dans l'ordre du brillant⁶. C'est l'opposition binaire terne/brillant qui fonde ces rapports. Mais le traducteur ne peut se contenter de cela. Il doit prêter toute son attention au travail de l'écrivain, c'est-à-dire si l'on veut me pardonner ce style, à l'individuation du message à l'intérieur du code.

Regardons cette tunique: *nunc albo candore lucida* —«tantôt lumineuse d'une blancheur éclatante-blanc mat». On dira qu'une traduction de ce genre est stupide; qu'elle est systématique; voire. Est-ce la faute du traducteur qui applique consciencieusement des *a priori* théoriques, ou est-ce la faute de l'écrivain? Et la «faute» de l'écrivain est-elle maladresse? ou plutôt tentative pour signifier quelque chose? L'on peut considérer le problème autrement, remarquer par exemple que certes Servius atteste qu'*albus* et *candidus* ne signifient pas exactement la même chose: *aliud est candidum esse, id est quadam nitenti luce perfusum, aliud album, quod pallori constat esse uicinum*⁷. Mais, par la suite, *albus* et *candidus* sont devenus synonymes «par la proximité de leur sens et l'usage plus lâche dans la poésie»⁸. C'est l'opinion de J. André. En ce qui concerne *ater* et *niger*, la même distinction originelle s'efface au cours du temps, et ces termes deviennent interchangeables, comme le montre J. André. Nous ne contesterons certai-

5 Pour ces problèmes, cf. *Problèmes de la couleur* (Paris 1957).

6 Cf. J. André, *Etude sur les termes de couleur dans la langue latine* (Paris 1949) p. 33.

7 *Ad G.* III, 82, cité par J. André, *op. cit.*, p. 26.

8 J. André, *op. cit.*, p. 26; cf. aussi 'Sources et évolution du vocabulaire des couleurs en latin', in *Problèmes de la couleur, op. cit.*, p. 328.

nement pas cette évolution générale de la langue. Mais le travail sur la couleur est tel, dans ce passage, qu'il nous autorise, nous semble-t-il, à tenter d'en comprendre les intentions. Et nous n'essayons pas ici une analyse philologique, mais une approche, devrais-je dire, formaliste.

Nunc croceo flore lutea —le problème est là plus complexe. Traduisons naïvement: «tantôt jaune-gaude de la couleur du crocus». Le *lutum* fournit des nuances diverses de jaune. Mais il est associé depuis longtemps avec l'adjectif *croceus*, la couleur du safran. (Virg., *Egl.* IV, 44: *iam croceo mutabit uellera luto*⁹. Ainsi l'on peut considérer que nous sommes en présence d'un cliché. L'évolution générale de la langue fait que l'on oublie les origines des termes de couleur¹⁰. C'est vrai. Mais l'on peut aussi songer à un retour volontaire d'Apulée aux matériaux, à la qualité de chaque fleur, et donc à leur caractère inassimilable.

Nunc roseo rubore flammida —voici maintenant trois rouges associés: «tantôt rouge flamme d'un rouge pourpre de rose ou rosé». *Roseus*, «couleur de rose», n'a pas le sens exact du français *rose*¹¹, «mais seulement de la variété rouge aux multiples nuances allant du pâle au foncé»¹². *Flammeus* est proche du rouge et du jaune¹³, orange vif, proche du rouge étincelant¹⁴. *Flammeus*, écrit J. André, peut être l'épithète de la pourpre, tout comme *igneus*. Et il cite notre passage: «Apulée joint *flammidus* à *roseus color* pour le manteau d'une déesse»¹⁵. Nous ferons ici la même réflexion que pour le jaune. Faut-il oublier le caractère substantiel de la couleur dans ce passage?

Revenons à notre hypothèse. Je crois déjà que nous avons quelques éléments pour réfléchir, et montrer que nous ne délirons pas. La traduction systématique et précise nous montre, grâce à la répétition du procédé que nous n'étions pas tout à l'heure, quand nous parlions de blancheur, de-

9 Cité par J. André, *op. cit.*, p. 151; cf. aussi Nonius 549, 17: *Luteus color proprie crocinus* est...

10 Cf. J. André, *op. cit.*, p. 153: «Ainsi s'était produit un élargissement de sens par oubli de l'origine de *luteus color*, colorant tiré de la *gaude* et dont les teinturiers obtenaient une nuance orangée».

11 J. André, *Etude sur les termes de couleur...*, p. 112.

12 *Ibid.*, p. 111.

13 *Ibid.*, p. 116.

14 *Ibid.*, p. 115.

15 *Ibid.*, p. 116.

vant un hasard, mais en présence d'une intention stylistique. Comment concevoir un blanc brillant qui fût en même temps un blanc terne, un jaune qui fût celui de la gaude et du crocus, un rouge qui fût celui de la flamme et de la rose? Mais justement, cela est inconcevable parce que *contradictoire* ou inassimilable, non échangeable. Encore une fois, souvenons-nous du problème technique posé par Apulée; il s'agit de peindre une vision (*onar*), et un être sur-naturel, dont l'affirmation ne pose pas seulement un problème de foi, mais aussi un problème de style. Elle est l'absolu, qui rend le langage relatif, comme le dit Apulée (impuissance du langage humain). Cette tunique est *multicolor*: on peut rendre ce *multicolor* dans la diachronie, dans la succession chronologique des nuances; c'est l'affaire de l'anaphore des *nunc*. Mais alors nous sommes dans un temps humain.

Rendre le *multicolor* par la *copia*, l'abondance: bien sûr, la succession de ces couleurs diverses, a un effet impressionniste certain. Mais le contradictoire, c'est pour Apulée un moyen de rendre, cette fois dans la *synchronie*, non plus la succession mais la présence simultanée de couleurs qui se contredisent quoique dans la même série: présence simultanée du blanc mat et du blanc brillant qui sont ici une seule et même chose, et présence simultanée de couleurs dont la réalité est inassimilable. Voilà une manière de rendre, par la *facundia*, par la technicité du rhéteur, le côté surnaturel.

D'ailleurs notre interprétation est confirmée par la suite, et d'abord par le verbe *confutabat*. *Et quae longe longaque etiam meum confutabat optutum* —«et ce qui déconcertait encore et par dessus tout». Nous traduisons *confutabat* par déconcerter et non par éblouir. *Confuto* désigne davantage la confusion intellectuelle que celle des sens.

Palla nigerrima splendescens atro nitore —«un manteau absolument noir brillant, resplendissant d'un brillant noir mat...». Nous sommes ici en plein non-sens. Nous sommes, pourront dire certains, responsable de ce non-sens. Mais il est des moments où le non-sens possède un sens. Nous avons ici une sorte de répétition complète des procédés précédents. La contradiction est affirmée et renforcée par le superlatif

de *niger*, effet de *copia*, et l'affrontement de ce superlatif, confirmé par *splendescens* et *nitor*, avec *ater*.

Qu'est-ce que le rhéteur Apulée, mais aussi le logicien, l'amateur de philosophie Apulée, veut ici nous signifier par des moyens rhétoriques? La violation du principe de contradiction dans un objet. Ce qui déconcerte, confond, et par suite rend compte de l'inconcevable, c'est-à-dire du surnaturel, c'est la coexistence de qualités contradictoires. Pour préciser ce que l'on peut entendre par *contradictoire*, et sans entrer dans des questions de logique qui me dépassent de cent coudées, je donnerai la définition de Ch. Renouvier qui est très claire: «*Les contradictoires dans le sujet. La règle de non-contradiction, transportée de la pensée à son objet, appliquée à un sujet logique de qualités, signifie: un même sujet ne peut pas admettre en même temps et sous un même rapport une qualité définie, et une autre qualité qui soit pour notre pensée, la négation de la première, sa contradictoire*»¹⁶.

Lisons la traduction de Valette: «*Sa tunique, de couleur changeante, tissée du lin le plus fin, était tour à tour blanche comme le jour, comme la fleur de crocus, rougeoyante comme la flamme. Mais ce qui par dessus tout éblouissait mes yeux, c'était un manteau d'un noir intense, resplendissant d'un sombre éclat*». L'on se trouve devant une traduction manifestement dictée par le bon sens, ce qui, souvent, s'identifie au sens moyen. Et il faut bien traduire. Mais on voit que cette traduction fait un choix dans ces couleurs, ne retenant de la description d'Apulée que son abondance, sa *copia*. La contradiction offusquante que voulait Apulée a disparu. Avons-nous le droit, sous prétexte d'élégance, de faire disparaître le non-sens? Nous ne le pensons pas. Car c'est ce non-sens qui, pour Apulée, rend l'absolu de la déesse, qui résoud les contradictions. La traduction la plus systématique serait donc la meilleure.

Dans notre hypothèse, ce ne sont pas des nuances de couleurs qu'essaye de donner Apulée. Je crois que l'on aurait tort de croire que ce texte est une tentative pour épuiser toutes les nuances. Je pense, au contraire, qu'il les

16 *Les dilemmes de la métaphysique pure* (Paris 1927) p. 3.

refuse, qu'il cherche à faire éclater le sens pour manifester le divin.

Nous pouvons nous arrêter ici. La question est de savoir, du point de vue de l'imaginaire, si *copia* et *facundia* suffisent. Apulée tente de décrire l'absolu dans la positivité. L'astuce des contradictoires est intéressante. Mais comme elle reste intellectuelle, justement, et peu faite pour faire rêver! Entre une théologie apophatique, c'est-à-dire une théologie de la négation, et une théologie kataphatique, ou théologie de l'affirmation, l'on pourrait être tenté de voir ici l'échec d'une théologie de l'affirmation.

JACKIE PIGEAUD
Université de Nantes